

статья по специальности

УДК: 882

**МОТИВ ИГРЫ В СТРУКТУРЕ РОМАНОВ «ВОЙНА И МИР»
Л.Н. ТОЛСТОГО И «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

Марина В. Воловинская

*Пермский государственный педагогический университет,
Пермь, Россия*

Keywords: Tolstoy, Dostoevsky, play, theater, buffoonery, Karamazovschina, war.

Summary: The article deals with different meanings of the motif of play in the novel “War and Peace” by Tolstoy and “The Brothers Karamazov” by Dostoevsky in the context of the common features of aesthetics and ethics of these writers. The attempted analysis shows that the motif of play occupies an important place in the structure of the images of the negative characters: Napoleon in the novel of Tolstoy and Fyodor Pavlovich Karamazov in the novel of Dostoevsky. Thus, this motif is closely related to the central concepts of the novels: the war in “War and Peace” and “Karamazovschina” in “The Brothers Karamazov”.

Мотив игры настолько традиционен для мировой литературы, что любой исследователь, берущийся рассуждать о его роли в том или ином классическом тексте, рискует показаться банальным. Между тем неповторимое звучание этого мотива в каждом из произведений и многогранность самого понятия игры побуждает вновь обращаться к изученной на первый взгляд теме.

Само по себе слово «игра» полисеманлично. Как пишет Ю.В. Манн, «с древних времен игра фигурировала как философско-эстетическое понятие и как система изобразительных моментов, связанных с театральным искусством, карнавализованным действием (например, маскарадом), а также с разными видами игрового поведения в жизни: игра детей, карточная игра и т.д.» (Манн, 1981: 305).

Объектом нашего внимания в данной статье являются романы «Война и мир» Л.Н. Толстого и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского – произведения, дающие основания для сопоставительного анализа в самых разных аспектах. В свое время Л.П. Гроссман назвал последнее творение Достоевского «генеральным боем с “Войной и миром”» (Гроссман, 1959: 387), подсказав таким образом будущим исследователям темы для литературоведческих штудий. Однако очень немногие до сих пор воспользовались

намеченной классиком отечественного дostoевсковедения возможностью.

О мотиве игры и связанных с ним мотивах театра и шутовства в каждом из романов в отдельности в той или иной форме уже говорилось исследователями. В частности, важные замечания о мотиве шутовства у Достоевского содержатся в книге Р.Я. Клейман «Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе» (Клейман, 1985). Мотив игры в «Войне и мире» стал предметом не только литературоведческих размышлений (назовем, например, статью И.Л. Вишневской «Театр в прозе Толстого» (Вишневская, 1978)), но и школьных сочинений, однако связывается он в первую очередь с игровым поведением отрицательных персонажей, тогда как на самом деле семантика этого мотива в книге Толстого значительно шире. Нам также думается, что сопоставление одного мотива в образном контексте разных романов позволит оттенить существенные особенности поэтики Толстого и Достоевского, полнее осознать подходы каждого из писателей к изображению мира и человека.

Как в эпопее Толстого, так и в романе Достоевского мотив игры тесно переплетается с другими важнейшими для структуры произведений мотивами, тем самым становясь неотъемлемой частью целого.

В обоих романах можно выделить пару контрастных понятий, образующих центральную смысловую оппозицию: *война/мир* у Толстого, *братство/карамазовщина* у Достоевского. Мотив игры, как мы попытаемся показать, оказывается тесно связан с понятиями *войны* у Толстого и *карамазовщины* у Достоевского. Эти понятия могут быть рассмотрены как воплощение дисгармонии, разъединения, разрушения в противоположность понятиям *мира* и *братства* как проявлению гармонии, любви, единения. Психология, порождаемая войной, так же, как и карамазовская психология, включает принцип вседозволенности, ведущий к преступлению, потому есть основания рассматривать понятия *войны* и *карамазовщины* в едином контексте.

Война часто сравнивается в романе Толстого со спектаклем, театральным действием или одной из разновидностей игр (шахматы, шашки, жмурки). Традиционные выражения «театр военных действий», «выигранное (или проигранное) сражение», нередко употребляемые автором, приобретают таким образом в «Войне и мире» дополнительные коннотации. Например, знакомя читателей со взглядами старика Болконского на военную кампанию 1805 года, писатель замечает: «Он был убежден даже, что никаких политических

затруднений не было в Европе, не было и войны, а была какая-то кукольная комедия, в которую играли нынешние люди, притворяясь, что делают дело»¹. Но не только этот персонаж, далеко не полностью отражающий точку зрения автора, воспринимает войну подобным образом. Взаимосвязь понятий «война» и «игра» оказывается неизменной и в тех фрагментах текста, где субъектом речи оказывается автор-повествователь. Излагая свои историософские взгляды на ход и итоги войны, писатель уже от собственного имени говорит: *«Хороший игрок, проигравший в шахматы, искренно убежден, что его проигрыш произошел от его ошибки, и он отыскивает эту ошибку в начале своей игры, но забывает, что в каждом его шаге, в продолжение всей игры, были такие же ошибки, что ни один его ход не был совершенен. Ошибка, на которую он обращает внимание, заметна ему только потому, что противник воспользовался ею. Насколько же сложнее этого **игра войны** (выделено нами. – М.В.), происходящая в известных условиях времени, и где не одна воля руководит безжизненными машинами, а где все вытекает из бесчисленного столкновения различных произволов?»* (11; 131–132).

Параллель между войной и игрой автор проводит, когда речь идет о деятельности как французской, так и русской армий. Кутузова и Наполеона он уподобляет игрокам в шашки: *«Как ясно должно было быть для Наполеона, что, зайдя за две тысячи верст и принимая сражение с вероятной случайностью потери четверти армии, он шел на верную погибель; и столь же ясно бы должно было казаться Кутузову, что, принимая сражение и тоже рискуя потерять четверть армии, он наверное теряет Москву. Для Кутузова это было математически ясно, как ясно то, что ежели в шашках у меня меньше одной шашкой и я буду меняться, я наверное проиграю и потому не должен меняться»* (11; 185). В связи с известной всем особенностью внешности Кутузова нелюбимый автором князь Василий упоминает об игре в жмурки: *«Хорош будет генерал слепой! Он ничего не видит. В жмурки играть... ровно ничего не видит!»* (11; 129). Это пренебрежительное высказывание не только дополнительно компрометирует отрицательного персонажа, но и заставляет вспомнить толстовское убеждение в том, что ход истории не зависит от субъективной воли отдельной личности. В дальнейшем тема

¹ Толстой, Л.Н. 1992. Полн. собр. соч.: В 90 т. Репринтное воспроизведение издания 1928–1958 гг. М. Т. 9. С. 125. В дальнейшем ссылки на это издание будут даны в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

жмурок будет подхвачена и развита повествователем. Действия русского и французского войск во время обратной кампании от Москвы и до Немана, с точки зрения Толстого, *«подобны игре в жмурки, когда двум играющим завязывают глаза и один изредка звонит колокольчиком, чтобы уведомить о себе ловящего. Сначала тот, кого ловят, звонит, не боясь неприятеля, но когда ему приходится плохо, он, стараясь неслышно идти, убегает от своего врага и часто, думая убежать, идет прямо к нему в руки»* (12; 162).

Война в романе Толстого – это не только вооруженное столкновение между противоборствующими группами людей. Как справедливо заметил Н.Д. Тамарченко, «как вражда – проявление разобщения – “война” идет и в обыкновенных “мирных” условиях. Правда, “повседневность состояния войны” характеризует прежде всего жизнь людей образованного сословия. Но тем самым обнажается социально-ролевой характер этого состояния. Наоборот, “мирное” поведение простого человека на войне – это поведение “внеролевое”» (Тамарченко, 1982: 18). Все герои, живущие по законам войны, отличаются неестественностью, неискренностью, постоянно играют какую-то роль. Достаточно вспомнить часто цитируемые литературоведами слова Толстого о князе Василии: *«Князь Василий говорил всегда лениво, как актер говорит роль старой пьесы»* (9, 5). Напротив, любимым героям автора стихия театра органически чужда: естественность непосредственность, полное отсутствие позы объединяет таких разных персонажей, как очаровательная в своей детской непосредственности Наташа Ростова и умудренный опытом фельдмаршал Кутузов. Про последнего Толстой говорит: *«Он вообще ничего не говорил о себе, не играл никакой роли, казался всегда самым простым и обыкновенным человеком и говорил самые простые и обыкновенные вещи»* (12; 183).

Олицетворением идеи войны, вражды, разрушения в «Войне и мире», по мнению практически всех исследователей, является Наполеон, развенчание позиции которого становится одной из главных задач автора. Утверждение, что в интерпретации Толстого Бонапарт – актер, постоянно играющий на публику, воспринимающий сражение как шахматную игру, а солдат – как пешки, уже стало в толстоведении общим местом, но от этого не утратило своей справедливости. *«Жалким комедиантом»* (10; 298) называет французского императора в книге Толстого Пьер Безухов. В образе Наполеона совмещаются разные грани мотива игры: он одновременно актер, кукловод и азартный игрок, ставящий на карту чужие жизни. Как тонко заметил С.Г. Бочаров, само наполеоновское нашествие – попытка навязать

владычество «произвола отдельной воли и случая, авантюру, интригу превратить в мировой закон» (Бочаров, 1978: 28). Подводя в эпилоге итоги деятельности французского императора, Толстой заключает: *«Действие совершено. Последняя роль сыграна. Актеру велено раздеться и смыть сурьму и румяны: он больше не понадобится».*

И проходят несколько лет в том, что этот человек, в одиночестве на своем острове, играет сам перед собой жалкую комедию, мелочно интригует и лжет, оправдывая свои деяния, когда оправдание это уже не нужно, и показывает всему миру, что такое было то, что люди принимали за силу, когда невидимая рука водила им» (12; 245). Наполеон считает себя режиссером грандиозного спектакля, но, по мнению автора, сам оказывается игрушкой в руках высших сил.

Мотив игры всегда имеет в романе Толстого негативную окраску, независимо от того, идет эта «игра» на полях сражений или в светском салоне. Долохов, который «играл во все игры и почти всегда выигрывал», холоден и жесток, хотя и не так однозначен в глазах автора, как Наполеон. Положительным героям романа игры приносят только страдания, разочарования и унижения (в качестве примера можно привести эпизод с карточным проигрышем Николая Ростова Долохову). Несмотря на то, что игра традиционно ассоциируется с миром детства, а «детскость» является очень ценным и дорогим для Толстого качеством, изображение детских игр не занимает в книге существенного места (хотя Толстой как писатель-эпик, поставивший перед собой цель показать жизнь во всех ее проявлениях, не забывает об этих играх в некоторых сценах упомянуть).

Как мы уже сказали, в «Братьях Карамазовых» мотив игры связан с центральным для автора понятием *карамазовщины*. Средоточием качеств, определяемых Достоевским словом «карамазовщина», является, как известно, Карамазов-старший, справедливо именуемый сыном Митей *«развратным сладострастником и подлеишим комедиантом»*².

Слова *театр, игра, лицедейство, роль, комедия, сцена*, по наблюдениям исследователей, достаточно часто встречаются в произведениях Достоевского. Б. Любимов, проведя сопоставительный анализ языка романов Достоевского с языком произведений других классиков мировой литературы, пришел к выводу, что «театрально-драматургический язык Достоевского, его многообразие и проникновение в речь как героев, так и повествователей в раннем и

² Достоевский, Ф.М. 1976. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л. Т. 14. С. 69. В дальнейшем ссылки на это издание будут даны в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

позднем его творчестве, в его малых формах и романах принадлежит к самым глубинным, сущностным свойствам его созданий» (Любимов, 1983: 165).

Однако проведенный нами анализ показал, что в «Братьях Карамазовых» сема «игра» встречается не так уж часто и имеет отношение в основном к образам Федора Павловича и (в гораздо меньшей степени) Мити, но только в тот момент, когда в душе старшего сына Федора Павловича бушуют карамазовские страсти, не просветленные нравственным чувством. С раскаянием рассказывает Митя Алеше о своей жестокой «игре» с Катериной Ивановной, ожидающей, что он сделает ей предложение: *«Забавляла эта игра только мое сладострастие насекомого, которое я в себе кормил»* (14; 101). Однако в случае с Митей мотив игры не приобретает структурообразующей функции. Гораздо важнее мотив игры в структуре образа его отца.

Уже в начале романа повествователь сообщает о страсти Федора Павловича к лицедейству как одному из коренных свойств его натуры: *«Федор Павлович всю жизнь свою любил представляться, вдруг проиграть пред вами какую-нибудь неожиданную роль и, главное, безо всякой иногда надобности, даже в прямой ущерб себе»* (14; 11). Сам Федор Павлович говорит: *«Я шут коренной, с рождения»* (14; 39). Роли, которые выбирает Карамазов-старший, далеко не выигрышные, но он, в отличие от персонажей «Войны и мира», и не собирается производить на окружающих позитивного впечатления. В частности, после бегства из дома своей первой жены Федор Павлович всем рассказывает о нанесенной ему обиде, сообщая унижительные для себя подробности, по поводу чего повествователь замечает: *«Главное, ему как будто приятно было и даже льстило разыгрывать перед всеми свою смешную роль обиженного супруга и с прикрасами даже расписывать подробности о своей обиде <...> Многие даже прибавляли, что он рад явиться в подновленном виде шута и что нарочно, для усиления смеха, делает вид, что не замечает своего комического положения»* (14; 9).

Лицедейство Федора Павловича и актерство отрицательных персонажей «Войны и мира» имеют разную природу. Дело не только в том, что у «играющих» персонажей «Войны и мира» и «Братьев Карамазовых» разные амплуа: Наполеон выбирает для себя роль великого человека, вершителя мировых судеб, а Федор Павлович, напротив, жалкого шута.

В основе театрального поведения персонажей «Войны и мира» лежит холодное притворство, чаще всего имеющее вполне

определенную корыстную цель. Тот «образ», который они создают, противоположен их внутренней сути. Человечески ничтожный (каким он представлен в книге Толстого) Наполеон изображает величие, равнодушная Анна Павловна Шерер – энтузиазм, цепкая Анна Михайловна Друбецкая – кротость.

Другое мы видим у Достоевского: Федор Павлович не только не стремится показаться лучше, чем он есть на самом деле, но, напротив, выставляет напоказ самые мерзкие свои качества, смакует их. Основа поведения Наполеона в книге Толстого – уверенность в собственной непогрешимости, в том, что им нельзя не восхищаться. Основа шутовства Федора Павловича – психологическая ущемленность, сознание собственной неполноценности. Он говорит Зосиме: *«Вы меня сейчас замечанием вашим: "Не стыдиться самого себя, потому что от сего лишь все и выходит", - вы меня замечанием этим как бы насквозь прочкнули и внутри прочли. Именно мне все так и кажется, что я подлее всех и что меня все за шута принимают, так вот "давай же я и в самом деле сыграю шута, не боюсь ваших мнений, потому что все вы до единого подлее меня!"*. Вот потому я и шут, от стыда шут!» (14:41)

Как известно, в культурной традиции шут часто оказывался носителем мудрости, скрытой под маской глупости (достаточно вспомнить в этой связи пьесы Шекспира), однако в случае с Федором Павловичем уместно сделать другой акцент. Шутовство Федора Павловича – органичное предварение карамазовщины. В.К. Кантор справедливо утверждал: «Существенно отметить связь шутовства с “силой зла” <...> В старике Карамазове это злое чувство достигает грандиозных размеров, размывая, уничтожая и оскорбляя все нравственные ценности, те нормы человеческого общежития, которые служат обузданию природных, стихийных инстинктов человека» (Кантор, 1985: 68). Небезынтересно в данном контексте отметить, что в народной традиции было принято связывать шутовское и дьявольское. В частности, А.Н. Веселовский писал, что предания различных народов утверждали происхождение шутов непосредственно от дьявола: бог дал попа, а черт скомороха (Веселовский, 1940: 322). А Ф.И. Буслаев, обратившись к этимологии слова «шут», утверждал: «Проказы нечистой силы выражаются глаголом «шутить» <...> Отсюда названия злого шута: шут, шутик, <...> черный шут» (Буслаев, 1861: 196). Для персонажа Достоевского шутовство – форма отрицания святынь, вызов Богу. Это самоутверждение в виде самопорицания, в конечном итоге ведущее к саморазрушению.

Таким образом, и шутовство Федора Павловича, и театральность поведения отрицательных персонажей «Войны и мира» связываются авторами романов со злом. Но соотношение «лица» и «маски» у героев Толстого и Достоевского различно. Как писал Н.М. Чирков о героях Достоевского, маска «слишком плотно приросла к их лицу, ее нельзя снять с лица, не сорвав кожи и мяса» (Чирков, 1963: 49). В первой главе «Братьев Карамазовых» повествователь рассуждает о том, насколько человек может вжиться в выбранную роль: *«Знал <...> я одну девицу, <...> которая после нескольких лет загадочной любви к одному господину, за которого, впрочем, всегда могла выйти замуж самым спокойным образом, кончила, однако же, тем, что сама навдумывала себе непреодолимые препятствия и в бурную ночь бросилась с высокого берега, похожего на утес, в довольно глубокую и быструю реку и погибла в ней решительно от собственных капризов, единственно из-за того, чтобы походить на шекспировскую Офелию»* (14; 8).

Маска не скрывает, а лишь заостряет, укрупняет существенные черты личности персонажей Достоевского, что еще раз заставляет задуматься о чертах драматургической поэтики в романах писателя. Далеко не каждый персонаж Достоевского сознательно стремится играть какую-то роль. Пожалуй, в «Братьях Карамазовых» такого «ролевого» поведения последовательно придерживается только Федор Павлович. Однако эффектные «театральные» жесты свойственны многим героям романа, в том числе и выражающим авторский идеал (поклон Зосимы Мите, предвещающий его будущие страдания, поцелуй Алеши, дублирующий жест Христа и т.д.).

Актерство антигероев Толстого более примитивно, они могут без труда снять или сменить маску в соответствии со своими эгоистическими намерениями. Переставая играть, даже самые отталкивающие из них предстают в более выгодном для читателя свете.

Например, озлобленная княжна Катишь, имитировавшая после смерти графа Безухова покорность и доброжелательность по отношению к Пьеру, оказывается способной на искреннее чувство: *«Прежде княжна чувствовала, что в его (Пьера. – М.В.) взгляде на нее были равнодушие и насмешка, и она, как и перед другими людьми, сжималась перед ним и выставляла только свою боевую сторону жизни; теперь, напротив, она чувствовала, что он как будто докапывается до самых задушевных сторон ее жизни; и она сначала с недоверием, а потом с благодарностью выказывала ему затаенные добрые стороны своего характера»* (12; 207). Даже Наполеон на

какое-то время снимает маску, и интонация рассказа о нем в этот момент становится менее жесткой: *«Он (Наполеон. – М.В.) с болезненной тоской ожидал конца того дела, которого он считал себя причиной, но которое он не мог остановить. Личное человеческое чувство на короткое мгновение взяло верх над тем искусственным призраком жизни, которому он служил так долго. Он на себя переносил те страдания и ту смерть, которые он видел на поле сражения»* (11; 259). Несмотря на то, что «играющие» персонажи у Толстого более примитивны, чем герои естественные, театральное поведение обнаруживает в их личности разные грани: лицо и личину, что еще раз подчеркивает эпическую природу толстовского таланта.

В заключение нельзя не сказать о связи мотива игры с представлениями Толстого и Достоевского о сути национального характера. С точки зрения автора «Братьев Карамазовых», привычка вживаться в роль, теряя грань между сценой и жизнью, воображаемым и действительным – типичная для русского человека черта. Неслучайно рассказ о девушке-самоубийце, вообразившей себя Офелией, заканчивается словами: *«Факт этот истинный, и надо думать, что в нашей русской жизни, в два или три последние поколения, таких или однородных с ним фактов происходило немало»* (14; 8). С точки зрения Толстого, игровое поведение не свойственно русскому человеку. Игра оказывается привычным образом жизни, как мы уже сказали, для Наполеона и завсегдатаев светских салонов, для которых французская культура ближе, чем русская.

Таким образом, мы видим, что обращение к частному, казалось бы, мотиву в романах Толстого и Достоевского дает возможность еще раз увидеть как неповторимость каждого из художников, так и общность их творческих исканий.

Литература:

- Бочаров, Сергей Г. 1978. *Роман Толстого «Война и мир»*. 3-е изд. Москва: Художественная литература. 100 с.
- Буслаев, Федор И. 1861. *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*. СПб.: ДЕ Кожанчиков. 643 с.
- Веселовский, Александр Н. 1940. Три главы из исторической поэтики. В: *Историческая поэтика*. Л.: ГИХЛ. 674 с.
- Вишневская, И.Л. 1978. Театр в прозе Достоевского. В: *В мире Толстого*. М. С. 351–384.
- Гроссман, Леонид П. 1959. Достоевский-художник. В: *Творчество Достоевского*. М.: Изд-во АН СССР. С. 330–417.
- Кантор, Владимир К. 1983. *«Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского*. М.: Художественная литература. 192 с.

- Клейман, Рита Я. 1985. *Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе*. Кишинев: Штиинца. 201 с.
- Любимов, Борис Н. 1983. Эпос Достоевского и проблемы его сценичности. В: *Достоевский и театр*. Л.: Искусство. 154–172.
- Манн, Юрий В. 1981. Мотивы поэзии Лермонтова. В: *Лермонтовская энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия. С. 305–306.
- Тамарченко Натан Д. 1982. Случай и необходимость в «Преступлении и наказании» и в «Войне и мире» (к типологии реалистического романа). В: *Проблемы творчества Ф.М. Достоевского*. Тюмень: Изд-во Тюмен. ун-та. С. 11–25.
- Чирков, Николай М. 1967. *О стиле Достоевского*. М.: Наука. 303 с.